



Comunidade da distância: corpo e tempo no teatro digital

Community of distance: body and time in digital theater

Lucas Bandeira de Melo Carvalho*
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo explora as relações entre sujeito e arte durante a quarentena. Pretende-se partir de uma análise da encenação de duas peças digitais e investigar como se dá a apresentação do tempo – o tempo da encenação e tempo do encenado – e do corpo dos atores, e como se dá a formação de uma comunidade da distância entre espectadores e atores durante a apresentação da peça. Para isso, o artigo recorre à narração em primeira pessoa da experiência do espectador, à exploração da ideia de ritmo e de socialismo da distância desenvolvida por Roland Barthes, da discussão do espectador emancipado por Jacques Rancière e do jogo do tempo do teatro descrito por Peter Szondi.

Palavras-chave: Covid-19. Teatro contemporâneo. Internet. Corpo. Tempo.

Abstract: This paper explores the relationship between the subject and art during the quarantine. It analyses the staging of two digital plays and investigates how the time – the time of staging and time of what is staged – is presented in them and the relationship between the actors' bodies and time, and how the formation of a community of distance among spectators and actors takes place during the performance. For this, the article uses first-person narration of the spectator's experience, the exploration of the idea of rhythm and socialism of distance developed by Roland Barthes, the discussion of the emancipated spectator by Jacques Rancière, and the play of time in theater described by Peter Szondi.

Keywords: Covid-19. Contemporary theater. Internet. Body. Time.

1 PRELIMINAR: COMO (NÃO) VIVER JUNTO

Desde que começou a quarentena – no mês em que completei 37 anos –, tenho pensando em um livro que li há algum tempo, *Como viver junto*, que reúne as anotações de Roland Barthes para o curso que deu no Collège de France em 1976-77. Eu me lembrava mais de uma impressão de leitura do que de ideias ou frases específicas. Como às vezes acontece com Barthes, principalmente na última década de vida (1970-1980), o livro parece falar de uma coisa, mas pode ser lido como se falasse de outra, talvez oposta. (Alguns exemplos: *A preparação do romance*, com as anotações dos cursos de 1978 a 1980, é talvez mais sobre o desejo – fracassado – do romance do que sobre qualquer outra coisa; *A câmara clara*, que já foi lido como uma ontologia da fotografia, é na verdade uma fenomenologia do olhar, na qual a foto é um alibi; e *O Neutro* é sobre uma aporia: como falar, ensinar, escrever e desejar sem marcar paradigmas, como dar aulas sem afirmar...) Pelo que eu lembrava de *Como viver junto*, Barthes estava pesquisando como, no meio de uma sociedade em que viver junto é a norma, é possível *não* viver junto. Em meio à pandemia, quando o convívio com aqueles com quem coabitamos torna-se

* Pesquisador de pós-doutorado do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ, com bolsa da FAPERJ. E-mail: lucband@gmail.com.

compulsoriamente mais intenso, ou a solidão de quem mora sozinho deixa de ser pontuada por encontros nos bares, nas ruas, nos escritórios, nas salas de aula, no transporte público – se essa pessoa puder respeitar a quarenta, claro –, essa questão, que me parecera especulativa quando li o livro pela primeira vez, ganha corpo. Por isso o desejo de retomar *Como viver junto* para tentar responder à pergunta: como não viver junto, nos dois sentidos em que essa frase pode ser lida – como aguentar viver isolado quando se está compulsoriamente sozinho, ou como viver algum isolamento relativo quando se está compulsoriamente junto de outras pessoas todas as horas do dia?

Rer ler é sempre encontrar algo que é e não é a ideia que guardamos do texto. *Como viver junto*, numa segunda leitura, me pareceu ao mesmo tempo mais fragmentado e mais nuançado do que me lembrava. A ideia do curso era investigar um viver junto ideal: “uma pesquisa que aceita comprometer-se com o afeto do pesquisador, sem, no entanto, cair na confissão ou no egotismo”, como escreve Claude Coste (2003, p. XXXI-XXXII) no prefácio. Esse afeto, a fantasia que move o curso, é o que Barthes (2003a, p. 12) chama de idiorritmia, isto é, a busca por modelos de vida em comum em que há espaço para o ritmo individual (*idios* = próprio, particular; *rhythmos* = ritmo), uma utopia do que ele chama de “socialismo da distância”. O método de pesquisa barthesiano não é a confissão, mas a deriva – palavra cada vez mais cara a Barthes no fim de sua obra –, e é exposto já subtítulo do curso: “Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos”. Em vez de ensinar da maneira tradicional, ele queria simular, à maneira de um romance e por meio da leitura de romances, situações em que viver junto é possível, ou ao menos tolerável.

Isso não ocorre à toa: a forma-romance guarda certo vínculo com certa ideia de viver junto – no sentido de consciência de vivermos ao mesmo tempo que outras pessoas. É possível dizer que é o romance que torna evidente que viver junto não é algo apenas espacial, mas também temporal: não se vive apenas junto daqueles com quem coabitamos, mas se vive junto com aqueles de quem somos contemporâneos. Barthes chega a comentar a diferença entre viver junto espacial e temporalmente – quando lembra que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos “juntos” (BARTHES, 2003a, p. 11) –, mas uma das descrições mais interessantes da relação entre romance e simultaneidade está numa obra sobre a história do nacionalismo: *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson. Nesse livro clássico, ele retoma a análise de Walter Benjamin da passagem “da concepção medieval da simultaneidade-ao-longo-do-tempo” para a simultaneidade como “tempo vazio e homogêneo”, de certa forma “transversal”, inserida no calendário, para afirmar que há uma sincronia entre existências distribuídas por todos os cantos do mundo surge ao mesmo tempo que a forma-romance, o jornal e a ideia de nação. Ou melhor, a ideia de sincronia, a ideia de que, mesmo sozinhos, vivemos junto (temporalmente) com milhões de pessoas, é essencial tanto para a forma-romance quanto para a ideia de nação:

Entendemos melhor por que essa transformação [a ideia de coincidência temporal] foi tão importante para a gênese da comunidade imaginada da nação se considerarmos a estrutura básica de duas formas de criação imaginária que florescem pela primeira vez na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal. [...] a estrutura do romance ao velho estilo

[...] [é] claramente um mecanismo para apresentar a simultaneidade em um “tempo vazio e homogêneo”... (ANDERSON, 2017, p. 55).

A novidade do romance seria a narração de acontecimentos que ocorrem “ao mesmo tempo no relógio e no calendário, mas [vividos] por agentes que não precisam se conhecer” (idem, p. 56), enquanto as formas anteriores – Anderson cita o *Satyricon*, de Petrônio – mantinham uma unidade de tempo e espaço *do acontecimento*. Então, o sentido da forma-romance seria este: os indivíduos não precisam se conhecer, mas apenas coexistir no tempo, para fazer parte de uma mesma comunidade imaginada; e, por outro lado, a ideia de nação como unidade depende de os cidadãos compartilharem essa ideia de mútua contemporaneidade dentro do calendário. O outro ponto de apoio de Anderson Erich Auerbach, principalmente *Mimesis*, de 1946. Em um de seus primeiros livros, *A novela no início do Renascimento: Itália e França*, Auerbach (2013, p. 21) nos diz que a novela, predecessora do romance, surge no ocidente junto com a moldura. É a moldura contém as considerações filosóficas, a doutrina da obra, enquanto a intriga é o “suplemento ilustrativo”. Aos poucos, a moldura externa é substituída por uma moldura social ou íntimo-doméstica (idem, p. 40). O que o romance faz é prescindir da moldura narrativa: não é preciso mais justificar a unidade temporal e espacial da narrativa, já que a necessidade das ações é justificada internamente, isto é, pela ideia de que os acontecimentos se dão na mesma unidade espaciotemporal, seja ela uma comunidade ou uma família. Como veremos à frente, esse processo é semelhante à descrição por Peter Szondi (2001) para o teatro moderno: a forma do drama surge da eliminação de coro, prólogo e epílogo, substituídos pela justificação interna dos acontecimentos.

Por isso faz tanto sentido que Barthes busque no romance essas simulações de uma brecha de solidão no meio da sincronia de todas as vidas. Como já escrevi em outro lugar (AUTOR, 2021), a pandemia da Covid-19 insiste em nos lembrar que estamos vivendo ao mesmo tempo que 7,8 bilhões de pessoas, numa simultaneidade experimentada não apenas porque temos consciência de que Donald Trump, Eduardo Paes e Xi Jinping são (em certo sentido) nossos contemporâneos, mas também porque redes informacionais, financeiras e migratórias ligam todas as partes do globo. Mas essa experiência de *viver ao mesmo tempo que* tem (pelo menos) uma dupla face: somos lembrados que, ao mesmo tempo que lemos e escrevemos em nossas casas – os que, como eu, estão fazendo isso – enquanto esperamos a reabertura de escolas, universidades, parques, há um tempo rápido (o tempo da crise, em oposição ao tempo da espera, como leio em um ensaio de Felipe Charbel [2020, p. 124]), em que são tomadas decisões sobre a crise mundial, em que doentes são internados, em que pessoas são obrigadas a se arriscar para levar comida para casa. E a pergunta que o livro de Barthes nos faz, mais de quarenta anos depois, é como criar esse “espaço utópico” (expressão que uso com relutância) quando a simultaneidade é tão avassaladora. Quando somos lembrados o tempo todo de que há um tempo rápido, um tempo da crise, um tempo do acontecimento, como nos reconciliar com o tempo da espera? “Fantasmaticamente, não é contraditório querer viver só e querer viver junto”, escreve Barthes (2003a, p. 9).

É desse choque entre o tempo do acontecimento e o tempo da espera que emerge a questão do ritmo enquanto experiência individual do tempo. Afinal, viver junto é adaptar o ritmo a certa norma: há o poder da imposição de um ritmo. Barthes chama a sujeição a esse poder de heterorritmia. A imagem que ele escolhe para descrever esse poder é a de uma mãe que puxa um garoto pela mão e dos núcleos familiares e macroagrupamentos “hostis à idiorritmia” (idem, p. 18). Mas esse Barthes tardio não se concentra numa questão que me parece central no viver junto: em uma sociedade administrada, o poder impõe como norma geral o ritmo da produção. Antes de chegar à próxima parte do texto, em que descrevo duas experiências minhas de tempo enquanto espectador durante a pandemia, quero comentar esse último ponto.

Recorro a outra lembrança de leitura. Sempre que penso no conflito que há no cerne da liberdade, recordo alguns trechos premonitórios (ou apocalípticos, talvez) de Theodor Adorno em *Minima moralia*. Em 1944, ele já afirmava que na “vida lesada” havia desaparecido a “saudosa separação burguesa entre profissão e vida privada” (Adorno, 2008, p. 19-20). O resultado paradoxal é que, “[e]nquanto o trabalho e o divertimento cada vez se assemelham mais na estrutura, com tanto mais rigor eles são separados por linhas de demarcação invisíveis” (idem, p. 127). É possível que essas demarcações não sejam mais tão rigorosas, mas a descrição me parece pertinente: numa sociedade administrada, toda esfera da vida é gerida pela ideia de meta. Essa não seria outra maneira de definir a heterorritmia: o fato de as pessoas “não conseguirem determinar suas vidas e a vida do todo a partir da sua razão”, como escreve Adorno em *Dialética negativa* (2009, p. 83).

Encontramos uma versão mais contemporânea desse diagnóstico em Jonathan Crary. Partindo da crítica marxista da “anulação do espaço pelo tempo” no capitalismo, Crary (2016, p. 68) descreve um mundo em que os

eventuais bolsões de vida cotidiana que não visam a fins quantitativos ou aquisitivos, ou que não podem ser adaptados à participação telemática, tendem a ser depreciados e deixam de ser desejáveis. Atividades da vida real que não têm seu correlato on-line se atrofiam ou perdem sua relevância [...]. Graças à infinidade de conteúdo acessível 24/7, sempre haverá on-line algo mais informativo, surpreendente, engraçado, divertido, impressionante do que qualquer outra coisa nas circunstâncias reais imediatas.

A única barreira que restaria seria o sono, “a única ‘condição natural’ que subsiste e que o capitalismo não consegue eliminar” (idem, p. 84). O mais interessante para nós, no entanto, é como Crary desenvolve, a partir Eric Schmidt, a ideia de “economia da atenção”, que dissolve – como a sociedade administrada para Adorno – “a distinção entre o pessoal e o profissional, entre entretenimento e informação, desbancados por uma funcionalidade compulsória de comunicação inerente e inexoravelmente 24/7” (idem, p. 85). O resultado é

a ilusão de um tempo sem espera, de um atendimento instantâneo, do isolamento – mesmo em presença do outro [...] a atrofia da paciência e da deferência individual – essenciais a qualquer forma de democracia direta: a paciência de escutar os outros, de esperar nossa vez de falar (idem, p. 133).

O problema da espera, por sua vez, “está ligado à questão maior da incompatibilidade do capitalismo 24/7 com quaisquer comportamentos sociais dotados de padrões rítmicos de ação e pausa” (idem, p. 133-4). É nesse sentido que a idiorritmia é subversiva, ainda mais em meio à clausura forçada do tempo da pandemia. Voltando a Barthes (2003a, p. 35): “No mundo atual, toda técnica de diminuir a velocidade tem algo de progressista”.

Até mesmo nisso, porém, a sociedade produz uma cisão: a distribuição do tempo não é igual para todos. O tempo rápido – que é uma maneira de descrever a heterorritmia em outro nível de abstração – não atinge todos nós da mesma maneira. (A imagem dos entregadores de aplicativos dormindo com a cabeça dentro das mochilas não nos permitem esquecer disso.) Por isso, a subversão pode ser individualista – a ruptura, o afastamento – ou pode ser social – a criação de tempos lentos.

O objeto deste artigo não é a deriva romanesca, mas o teatro digital. O teatro me parece ter sido uma das formas de arte que responderam mais prontamente – talvez porque tenha tido que responder – às questões da pandemia. E, como pretendo argumentar, deu algumas das respostas mais interessantes. Quem acompanha a produção contemporânea, porém, vai se deparar com outras maneiras de lidar com o afastamento e a incerteza desses tempos: proliferação das escritas de si, formas híbridas de arte, novas configurações da arte urbana etc. Ao escolher o teatro, o que vamos investigar é se a arte pode criar, em meio ao isolamento, espaços sociais de idiorritmia, um paradoxo que chamo aqui de “comunidade da distância”.

2 INCIDENTES

Depois de rascunhar a seção anterior deste texto, na noite de uma sexta-feira de setembro de quarentena, assisti a uma peça pelo Zoom, plataforma de reuniões on-line. A peça é uma adaptação do “drama televisivo” *Twelve Angry Men*, de Reginald Rose, que já foi trasposto várias vezes para o cinema, o teatro e a televisão. A adaptação mais famosa é o filme de Sidney Lumet de 1957, mas a ideia básica foi transformada recentemente em uma série belga, *Os doze jurados [De Twaalf]*, criada por Sanne Nuyens e Bert Van Dael para a operadora de *streaming* NetFlix. A história pode ser resumida na primeira fala da peça, que traduzo do texto original de Rose: “Se vocês tiverem uma dúvida razoável quando à culpa do acusado... então vocês devem declará-lo inocente. No entanto, se não houver dúvida razoável, então ele deve ser considerado culpado. Seja qual for a decisão, ela deve ser unânime.”¹

A versão que assisti, *Doze pessoas com raiva*, foi adaptada por Juracy de Oliveira como primeira produção do Pandêmica Coletivo Temporário de Criação e encenada em parceria com o Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense. Faziam parte do elenco Enio Cavalcante, Gabrielly Arcas, Gilson de Barros, Giovanna Araújo, José Henrique Ligabue,

¹ “If there is a reasonable doubt in your minds as to the guilt of the accused . . . then you must declare him not guilty. If, however, there is no reasonable doubt, then he must be found guilty. Whichever way you decide, the verdict must be unanimous” (ROSE, 1954, p. 1).

Leandro Vieira, Mariana Queiroz, Maurício Lima, Múcia Teixeira, Nely Coelho, Ralph Duccini e Tatiana Henrique. O Pandêmica, criado durante a pandemia, reúne artistas do Ceará, do Rio Grande do Norte, de São Paulo e do Rio de Janeiro e, por meio de parcerias com outros grupos e festivais, tem hoje no repertório peças e performances multimídia como *Macunaíma* – que dialoga com o romance de Mário de Andrade e os mitos que o inspiraram – e *Museu dos Meninos: Arqueologias do Futuro* – visitas guiadas ao museu que reúne vídeo-retratos de jovens moradores das favelas que compõem o Complexo do Alemão, na zona norte do Rio de Janeiro.

Tanto no original como na versão do Pandêmica, no começo da peça apenas um jurado, o número 8, parece ter dúvida quanto à culpa do réu, um garoto – a *slum kid*, na versão de Rose, que poderíamos traduzir como “moleque favelado” ou “moleque de cortiço” – de dezenove anos, com ficha na polícia, acusado de matar o pai, que o espancava desde os cinco anos. A casa em que o assassinato ocorre é próxima ao trilho de um trem, e a principal testemunha, de sua casa do outro lado do trilho, viu o crime através da janela de um vagão em movimento. Diante das incertezas levantadas pelo(a) jurado(a) 8, aos poucos outros componentes do júri vão mudando de lado – não porque acham que o acusado é inocente, mas porque começam a entender que há *dúvida razoável*, isto é, começam a aceitar o preceito de *in dubio pro reo*.

A peça original é dividida em três atos, marcados por cada pedido para uma nova votação dos jurados, mas na versão on-line a apresentação é contínua. Além disso, a composição unicamente masculina do júri é abandonada, e o título não fala mais em “homens”, mas em “pessoas com raiva”. Como no original, os personagens são caricatos, são tipos (termo que uso aqui num sentido mais amplo, como generalização de funções e comportamentos sociais, não no sentido lukacsiano): o jurado punitivista, aquele que está ansioso para sair, o estrangeiro ou migrante, o jurado pragmático, o rico, aquele que foi criado em uma comunidade semelhante àquela em que ocorreu o crime etc. No entanto, na adaptação há maior variedade de gênero e raça ou etnia dos personagens – por exemplo, tanto a jurada 8 quanto a presidente do júri são mulheres negras –, o que modifica os conflitos entre os jurados. Por fim, em *Doze pessoas com raiva* o júri é convocado a se apresentar on-line por conta da pandemia do coronavírus. Exceto por isso e por marcações de nacionalidade, o texto segue bem de perto o original, e como nele a discussão entre os doze gira em torno de uma questão: as pessoas que crescem em certo ambiente tendem a ser más? Se tendem, isso significa – como defendem alguns jurados – que, mesmo que haja dúvidas razoáveis sobre a autoria desse crime específico, o rapaz merece ser condenado porque, por um lado, ele provavelmente é culpado e, por outro, ele inevitavelmente um dia vai cometer um crime? Ou todos merecem o benefício da dúvida?

Aqui, é necessário fazer uma observação. A peça deixa claro que a história se passa no Brasil, mas o texto não foi adaptado de acordo com o funcionamento do júri brasileiro. No país, o conselho é composto por apenas sete jurados (não doze), e a decisão é tomada por maioria simples, não por unanimidade. Isto é, com quatro votos o réu é condenado. Além disso, no Brasil, não há reunião entre os jurados: o juiz formula quesitos sobre a materialidade, a autoria e as teses da acusação e da defesa, e os jurados respondem de

forma individual e sigilosa. Isso pode atrapalhar a verossimilhança da peça, mas não atrapalha a experiência do espectador diante do teatro digital assim que ele – *caso* tenha notado o “erro”, o que depende de alguma intimidade com o código penal – suspende a descrença e decide acreditar nos corpos em movimento na tela. Como é uma obra criada com base no diálogo, o júri serve apenas para “pôr em situação” os personagens, não para representar de maneira fidedigna um julgamento real.

Enquanto assistia à peça, pareceu-me que os produtores da peça talvez quisessem falar dos problemas de julgamento nas redes sociais, em que muitas vezes não se aceitam “dúvidas razoáveis” e a presunção de inocência parece submergir sob a impressão de consenso. Mas não foi nem uma possível leitura naturalista nem uma leitura simbólica – isto é, nem a peça como representação do sistema penal nem como alegoria das redes sociais – que me chamou a atenção. O interessante, para mim, foram duas coisas (imprevisíveis) que aconteceram durante a sessão, e que têm a ver com o tempo da apresentação e com o tempo do espectador durante a pandemia.

Um das graças de ver uma peça on-line é não sabermos o que é erro e o que é ensaiado. A instabilidade da conexão faz com que algumas vezes os atores sumam, nem que seja por menos de um segundo. O momento final da peça trabalha com essa característica do meio digital: os jurados vão sumindo um a um, até que ficam apenas dois. Na versão que vi, ficavam os jurados 3 e 9, que eram os mais velhos: o homem que quer culpar o garoto, que não aceita a tese da dúvida razoável, e a primeira jurada a concordar com a 8. Logo antes, por meio de um ato falho, o jurado 3 deixara entrever que via no réu uma imagem do próprio filho: os dois são garotos podres (“*rotten kid*” no original). Terminado o espetáculo, eu me perguntei o que a peça queria nos dizer ao deixar os dois jurados no fim.

Nesse momento, eu recebi uma mensagem no celular, avisando que um conhecido de quem já fui próximo, que devia ter pouco mais de quarenta anos, havia morrido, depois de uma década enfrentando uma doença grave. Respondi a mensagem de quem havia me avisado e voltei a ver o que estava acontecendo no Zoom. Em todas as peças que vi até agora na quarentena, há um momento, depois da sessão, em que o diretor faz alguns comentários e abre o som e, em alguns casos, o vídeo de convidados ou pessoas da plateia, que comentam a encenação. Esse momento parece substituir os aplausos do teatro presencial, embora não seja um sucedâneo perfeito: em todos os casos que presenciei, quem falava sempre era um grande entusiasta da peça, talvez por causa da tendência à unanimidade do meio digital. Dessa vez, houve algo diferente: o diretor contou que o final da peça *não* foi encenado, porque a conexão da atriz que fazia o papel da jurada número 8 havia caído. Ela voltou e eles decidiram reencenar o final. Nessa versão – a versão “correta” – ficam apenas ela e a 9, e as duas mulheres dizem que gostaram de se conhecer, e então fica apenas a 8, representada por Tatiana Henrique, que levanta o punho cerrado diante da câmera, num gesto histórico de resistência. (No original, os jurados 3 e 8 são os últimos a sair da sala e há uma disputa silenciosa entre eles.)

A peça acaba uma segunda vez e voltamos para o momento pós-encenação. Não é como no teatro “físico”, quando nos levantamos da plateia e vemos caras felizes e infelizes de outros espectadores, satisfeitos ou não com a performance dos atores. É como se

fôssemos todos para os bastidores. Os atores começam a comentar como se encontraram, como ensaiaram, o que mais estão fazendo, até que a atriz que faz a protagonista diz: “E dizem que não tem afeto on-line”. Essa frase de certa forma resume o que mais me interessou na encenação. A questão não é exatamente se há ou não há afeto on-line, mas como encontrar on-line *espaço* para o afeto. Para mim, a falha – com a coincidência da mensagem que recebi pelo celular – parece ter estabelecido esse espaço ao delimitar um instante em que os ritmos se cruzavam – o ritmo ensaiado, o ritmo da atriz, o ritmo dos espectadores. O retorno à cena final ao mesmo tempo destrói e reafirma a distância entre espectador e ator, que tiveram de entrar em acordo para essa espécie de “bis” não programado.

Além disso, afeto me parece uma palavra carregada demais, por isso escolho outra palavra, mais específica, que encontro em outro livro que li durante a pandemia: empatia. Também é carregada, mas acho que a definição que Arthur Nestrovski (2019, p. 274) dá, em um ensaio sobre *Shoah*, o filme de Claude Lanzmann, é oportuno: empatia é a “capacidade humana de se identificar afetivamente com a representação”. Quando ocorre a interrupção, quebrando o ilusionismo do drama, reforça-se a distância entre ator e espectador, o qual, no entanto, se identifica com a representação, com a imagem final, recortada (por um acaso técnico) do restante do drama: uma mulher negra que levanta o punho em uma peça sobre justiça e atribuição social de culpa. Não é um afeto qualquer, mas um tipo de identificação com uma imagem construída num tempo e num lugar, mediada pela tela.

Esse erro para mim teve um significado bem específico. Ele me mostrou que talvez não baste para a idiorritmia a solidão, o absolutamente individual. Talvez hoje essa idiorritmia solitária não seja nem mesmo pensável. A única maneira de nos aproximarmos dela é por meio dessas falhas. Era um pouco isso que as oitenta e poucas pessoas na plateia virtual viram: a falha técnica impediu que a atriz fizesse algo que ela havia programado o corpo para fazer: a aceleração da respiração, o cenho franzido, o punho fechado com força. Ela teve que retomar o ritmo, e a representação final foi destacada do restante da peça. O recorte – que, repito, reforça a distância entre a atriz e o espectador enquanto elementos do teatro e ao mesmo tempo destrói ou desloca essa distância ao unir todos em função de um único instante – permite que naquele momento se estabeleça uma *comunidade da distância*.

A título de comparação, descrevo a seguir outra peça, que escolho pelo fato acidental de tê-la assistido no dia seguinte a *Doze pessoas com raiva*. *O peso do pássaro morto* é baseado no romance homônimo de Aline Bei (2017), que ganhou o Prêmio São Paulo na categoria autores iniciantes de até quarenta anos. O romance se afasta um pouco da tendência realista (ou brutalista) da literatura brasileira recente e assume uma característica de tragédia íntima que poucos livros recentes têm. Não apenas pela escolha do gênero como também pela estrutura do romance, *O peso do pássaro morto* lembra-me o romance *Aos 7 e aos 40* (2013), de João Anzanello Carrascoza. Nos dois romances, os autores separam as cenas segundo a idade do(a) protagonista – embora ela use nove recortes, e ele, dois –, o que faz com que os acontecimentos entre cada recorte sejam lembrados por seus efeitos sobre o presente narrativo, e ambos apresentam a infância como um

momento de ingenuidade perdida. Envelhecer é perder a inocência, o que é acentuado pela recorrência de temas, que são tratados ora na chave da inocência, ora na chave do desencanto, estratégia propiciada pelo recorte temporal. O resultado é trágico porque os elementos da infância prefiguram o que vai acontecer na idade adulta. Outra característica “não dramática” – como veremos a seguir –, decorrente dessa prefiguração simbólica do destino, é que nós, leitores-espectadores, vamos aos poucos decifrando um destino que já é anunciado no começo dos romances, mas só é esclarecido no final. Isto é: o destino não é fruto da relação dramática entre os personagens, mas já estabelecido (como se houvesse um pré-texto) anteriormente. De certa forma, é como se cada fato cotidiano funcionasse como Anunciação e o destino trágico como Revelação de algo já anunciado. Por fim, Bei também usa a diagramação como elemento narrativo, acentuando silêncios, quebras de versos, como Carrascoza faz em *Aos 7 e aos 40* e em *Caderno de um ausente*, mas em *O peso do pássaro morto* há uma preocupação com o ritmo, aproximando prosa e poesia falada, de maneira similar à obra de Marcelino Freire, outro autor com quem parece-me que Bei dialoga.

A peça, estrelada por Helena Cerello e dirigida por Nelson Baskerville, segue de perto, com apenas alguns cortes, o original. O livro começa com a morte de Carla, a melhor amiga da protagonista, atacada por um cachorro. É o momento inaugural da perda da inocência, mas ela ainda não entende o caráter trágico do destino: imagina que a culpa é dela, porque ela havia sugerido que Carla arranjasse uma gripe para poder conhecer seu Luís, curandeiro vizinho da protagonista. As perdas continuam: ela sofre bullying na escola; é estuprada quando adolescente pelo namorado, que havia descoberto que ela beijara uma amiga num show; essa única relação sexual produz um filho, Lucas, com quem ela nunca se dá bem. E aqui reaparece o *leitmotiv* do título do romance: Lucas brinca de atirar com estilingues em pássaros, o que incomoda a mãe, como se isso reencenasse a violência que ela própria havia sofrido. Mais velha, ela encontra um cachorro abandonado, Vento, que se torna sua única companhia, mas um dia escapa de casa e é atropelado. Ela, por fim, também acaba morrendo, sozinha em casa. A menina morta, a garota estuprada, o pássaro morto, o cão atropelado: tudo é reunido na imagem do peso do pássaro morto, alegoria do momento em que o cotidiano banal, a leveza do pássaro, vira acontecimento trágico, o peso da morte.

Para dar conta dessa estrutura trágica, diretor e atriz optaram por um recurso não dramático: a inclusão de cenas pré-gravadas.² Esse hibridismo é interessante e de certa forma repete o hibridismo do romance, que mistura prosa e poesia, palavra como texto e como imagem. No entanto, isso ao mesmo tempo faz com que a encenação tenha de acompanhar o ritmo externo, da técnica cinematográfica e da montagem. É isso tem um efeito sobre o ritmo do espectador: por alguns momentos, a encenação mais escamoteia do que exhibe a contingência dos corpos da atriz e do espectador diante da tela, dispositivo teatral contingente, ressignificado pela pandemia. Não quero, com isso, implicar que *O peso do pássaro morto* é “menos” teatral do que *Doze pessoas com raiva*, mas apenas sugerir que

² Segundo diretor e atriz, “por mais que tenham tentado encenar o espetáculo inteiro em sequência, alguns momentos da narrativa exigiam operações complicadas demais” (BALBI, 2020).

essas duas formas de usar o dispositivo do teatro digital implicam duas experiências diferentes do tempo, da presença e da distância. Enquanto Cerello e Baskerville apostam no caráter multimídia do dispositivo, Oliveira e o Pandêmica – talvez por um feliz acaso – trabalham a contingência da presença de corpos diante da tela.³

3 O JOGO DO TEMPO

Algo que fica evidente durante a pandemia é como não apenas escrevemos com o corpo, mas lemos, vemos, pensamos com o corpo, embora os tempos da leitura e da escrita sejam mais claramente ditados pelo corpo do leitor e do escritor, distantes e por isso autônomos, enquanto o tempo do teatro, do cinema e da *live* comportam uma hierarquia segundo a qual o espectador precisa acompanhar o ritmo do outro corpo.

A *live* – ou o teatro digital –⁴ enquanto forma propõe sua versão própria desse problema, que me parece essencial durante a quarentena: uma estruturação de tempos e lugares, do próximo e do distante, do relógio e do calendário, do tempo da crise e do tempo da espera, do viver junto e do viver só, da hétero e da idiorritmia, do tempo produtivo e do “modo de viver improdutivamente” (BARTHES, 2003b, 206). E, mais do que isso, a *live* pode (ou não) propor uma comunidade – a reunião de indivíduos distantes, mas mediados por um objeto comum.

Parece-me que essa questão fica clara numa comparação entre *Doze pessoas com raiva* e *O peso do pássaro morto*. Na primeira, temos apenas a parte final da intriga. Não é explicado como foi a investigação, como defesa e acusação trabalharam no julgamento, e tudo que ficamos sabendo é recordado em função da disputa entre os personagens. Na peça de Cerello e Baskerville, por sua vez, embora só haja uma personagem, que monologa ou lembra diálogos, há uma ilusão de simultaneidade das intrigas (a relação com a amiga, com o namorado, com o filho, com o cão) proporcionada pela alternância entre partes pré-

³ Enquanto montagem intermediária, híbrida, um resultado que me parece melhor é *Éramos em bando* (<https://www.youtube.com/watch?v=ysjnixPLo1o>), filme do Grupo Galpão sobre o teatro digital, suas limitações e potencialidades. O filme tem um tom geral de fracasso, mas consegue momento de beleza bem instigantes. Ele é uma transformação para o audiovisual de uma peça que o grupo faria com base em poemas contemporâneos de Paulo Henriques Britto, Dimitri BR, Alberto Pucheu, Marcelo Montenegro, Fabrício Corsaletti e Ana Martins Marques. Assistimos o tempo todo à tela dividida entre os retângulos de todos os participantes, e o filme incorpora 23 tomadas dos atores, que às vezes caem, se atrasam, comentam acontecimentos, discutem as opções e fazem pequenas cenas. Mesmo que em alguns momentos toque em temas pandêmicos (a distância, as mortes, a questão do espaço), o filme resiste à tentação de “filosofar” sobre o teatro digital e a pandemia. É ao mesmo tempo um documentário sobre os ensaios de algo que nunca vai ser encenado (pelo menos não dessa forma), videoarte e videoensaio. Em alguns momentos, todos os atores estão fazendo gestos “teatrais”, exceto um ou dois, que de certa forma funcionam nesse momento como nossos substitutos. Afinal, se há algo que iguala ator e espectador no teatro digital é a posição: um olho diante da tela. Esses dois “não atores” funcionam como uma imagem de nós mesmos, espectadores. Essa experiência me parece usar de maneira mais rica as possibilidades de montagem do teatro digital, embora não se assuma como teatro, mas como audiovisual, além de dialogar com o “pós-dramático”, ou seja, assume a forma não dramática do teatro com montagem.

⁴ Sobre a definição do teatro digital, em oposição a teatro on-line e virtual, ver a reportagem de William Nunes de Santana (2020).

gravadas e outras encenadas ao vivo. No caso da peça do Pandêmica, não há nenhuma trama paralela. Nenhuma montagem. A simultaneidade está toda exposta na tela, onde os doze retângulos nos mostram os doze jurados, e é experimentada do outro lado da tela, onde estão os espectadores. E é esse formato que permite que a peça recomece onde falhou – não porque contratualmente o artista precise entregar algo ao espectador pagante, mas porque a catarse não ficou completa: “E dizem que não tem afeto on-line”. Embora o dispositivo seja o mesmo, em cada caso temos um jogo do tempo.

O título desta seção foi tirado de um subcapítulo da *Teoria do drama moderno* em que Peter Szondi analisa *The Long Christmas Dinner* [*A longa ceia de natal*], peça de Thomas Wilder de 1931. Szondi está aqui preocupado com a questão do tema e da forma: é possível uma arte (o teatro) que formalmente trabalha transformando todo acontecimento em acontecimento presente narrar a passagem do tempo? Ou, como “[s]ó o romance [como herdeiro do épico] é capaz de configurar de forma plena uma tal equivalência entre ser e tempo vivida reflexivamente” (Szondi, 2001, p. 143), só ele pode – em alguém como Proust, por exemplo – “exprimir a essência do tempo, sua duração, passagem e poder de gerar mudança” (idem, p. 141)?

Para Szondi, a resposta não é simples, porque o teatro moderno, para continuar a falar do homem moderno, necessariamente precisa deixar de ser apenas “a forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)” e incorporar o passado, a interioridade e, o acaso e a reflexão monológica (idem, p. 77) porque os temas mudaram. Poderíamos dizer: os problemas mudaram, e o teatro tem que falar do “autoestranhamento do homem” na sociedade capitalista (idem, p. 120). Assim, a saída para o teatro que precisa tematizar o passado, como em Ibsen, o mais importante dramaturgo da época burguesa, é dramatizar apenas o último capítulo do “romance de vida de seus heróis” (idem, p. 141). Wilder, porém, escrevendo em uma época em que o autoestranhamento era ainda mais profundo, empregou meios dramáticos tomados do cinema, principalmente a montagem.⁵ Mas isso não resolve a equação, porque mesmo assim o que o espectador vê é sempre presentificado. Isso significa que *The Long Christmas Dinner* – que narra noventa anos da vida de uma família por meio da repetição do ritual da ceia natalina – funciona em dois níveis: por um lado, no nível da montagem de fragmentos, como no épico e no romance; por outro, no nível da unidade contínua do drama, ao apresentar uma única ceia de natal que resulta da montagem de todas as demais. Há, portanto, dois cursos do tempo: o contínuo da forma e o descontínuo do conteúdo. Essa dualidade entre montagem e dramatização, entre tempo da narração e tempo narrado, também ocorre no aspecto cênico – a mesa de jantar é realista, mas há no palco duas portas simbólicas, uma para o nascimento e outra para a morte dos personagens – e na atuação – que oscila entre naturalista e simbólica. Ou seja, há ilusionismo (dramático) e distanciamento (épico).⁶

⁵ É importante lembrar, porém, que o cinema clássico vai buscar no romance realista a técnica da montagem, pelo menos segundo Sergei Eisenstein (2002).

⁶ É necessário esclarecer o substrato teórico e histórico dos conceitos do Szondi. Em diálogo com a história das formas de Lukács – principalmente em *A teoria do romance* –, Benjamin e Adorno, Szondi sugere (bem lukacsianamente) que as formas emergem de uma necessidade histórica a partir de uma dialética entre forma

Não é o caso de tentar aplicar esse esquema às peças da pandemia, mas o problema do tempo nos ajuda a pensar nas diferenças entre as duas peças mencionadas e sobre a busca de uma idiorritmia durante a quarentena. Se o drama é a forma fechada da *presença* e do *presente* (PASTA JR., p. 11), no que se transforma o drama mediado pela tela, em que há outro regime de presença?

Para tentar responder, vamos levar mais um pouco adiante – para depois tentar de alguma forma desfazer – esse esquema traçado nos parágrafos anteriores. *Doze pessoas com raiva* é a representação do ato final de uma história que é relembrada por meio do diálogo entre os personagens. O que esses diálogos nos dizem, porém, são duas coisas: por um lado, a memória ativa empenhada na elucidação do assassinato; por outro, a transformação dos personagens à medida que essa memória ativa vai surgindo. O passado, portanto, serve para justificar as mudanças por que passam os personagens. O passado não tem justificativa em si: o tema – para usar uma palavra cara a Szondi – é a mudança dos personagens no presente, não o crime.

Em *O peso do pássaro morto*, também é encenada a memória, no entanto ela não é ativa – isto é, ela não vai surgindo à medida que o diálogo ocorre. A memória é tudo o que é encenado. O que assistimos não é o drama – no sentido de uma unidade de ação mobilizada pelo diálogo interindividual –, mas a história de uma mulher desde criança até o fim da vida, por meio da memória dessa lembrança, embora emoldurada pelo epílogo “póstumo” (BEI, 2017, p. 163), transformado em participação gravada da autora na peça. Ou seja, quando assistimos à peça, tudo que tinha de ser definido na vida da protagonista não nomeada já havia sido definido, e o que assistimos é a memória já fechada. Isto é, no sentido de Szondi, a passagem do tempo é romanesca, não dramática, e a maneira de figurar a passagem do tempo não se dá pela dramatização (isto é, pela figuração por meio do diálogo), mas pela montagem de cenas que sintetizam a evolução da personagem.

Por isso, há ainda uma diferença no tratamento dos *leitmotiven*. Em *Doze pessoas*, o adjetivo empregado pelo jurado que quer até o final condenar o acusado – aquele que identifica no acusado a imagem do próprio filho – funciona como maneira de marcar o traço de personalidade do *tipo*. Em *O peso do pássaro morto*, esses *leitmotiven* se tornam simbólicos, isto é, a peça toda gira em torno da metáfora do peso de algo leve: qual o peso de um ser tão leve que voa? Qual o peso de traumas que parecem tão leves que não param o tempo?

Mas não faz sentido, claro, nos apegarmos a conceitos que foram desenvolvidos para entender o teatro do século XIX e da primeira metade do século XX. O que me

e conteúdo. Cada época tem seus temas, que exigem certas formas. A forma do “drama” surge a partir do momento em que o teatro abandona os elementos épicos – coro, prólogo, epílogo – e se concentra no diálogo e nas relações interindividuais. Por se concentrar em um momento, no presente e na presença dos corpos no palco, o drama é absoluto (isto é, sem resto, forma fechada e completa em si mesma, e tudo se justifica internamente). O problema é que, a partir de certo momento da vida burguesa, o teatro começou a buscar meios de figurar o isolamento, a interioridade, a perda de sentido da existência. Essa tendência começa a aparecer em Ibsen e Tchekhov, mas, à medida que as contradições entre forma e conteúdo ficam mais evidentes, o drama vai primeiro tentar salvar o dramático irremediavelmente cindido, depois resolver essas contradições enfrentando a crise da forma.

interessa aqui é como presente e presença se articulam em um tipo de arte – o teatro digital. Para isso, vamos ver como funciona o estatuto do espectador.

Acho que é esse é o aspecto mais interessante na encenação de *Doze pessoas com raiva*: ao assumir o drama à moda antiga, sem montagem, a peça coloca em contato ritmos distantes (os próprios atores estavam em estados diferentes do país), que precisam se adaptar: reformulando a expressão barthesiana, ocorre uma passageira *comunidade da distância*, uma comunidade que para existir depende da distância física e da presença simultânea diante da tela. Mas podemos, atores e espectadores, nos esquecer dessa comunidade. A consciência dessa necessidade de presença, dessa comunidade entre ator e espectador – embora comunidade instaurada na distância –, emerge na falha.

É conhecida a defesa que Jacques Rancière faz, em *O espectador emancipado*, da distância entre espectador e o espetáculo. A distância entre esses dois polos seria responsável por uma dialética (termo meu, não de Rancière) entre atividade e passividade: é a distância que permite que os espectadores criem uma comunidade enquanto “presença para si” (RANCIÈRE, 2012, p. 11), em que o espectador se emancipa não por trocar de lugar com o ator, mas porque a maneira como ele interpreta o que ocorre no palco é livre de determinações e porque é impossível antecipar os efeitos da encenação nos espectadores. Dessa forma, o que era passivo torna-se ativo, o que era determinado se torna livre, o que era intenção (autoral) se torna, no outro polo, interpretação ativa, dissenso, política.

Embora o artigo de Rancière tenha sido escrito para tomar partido na discussão entre o teatro clássico, de um lado, e o teatro épico de Brecht e o teatro da crueldade de Artaud, acho pertinente a defesa que ele faz da distância da performance como “uma terceira coisa”, entre artista e espectador, cujo sentido nenhum deles possui, e que é essa separação que instaura uma comunidade (idem, p. 19). A distância que me interessa aqui, porém, é aquela entre ritmos diferentes, não apenas entre instâncias interpretativas. Aquela coisa terceira (a tela) é – como o palco – o suporte de uma encenação que estabelece uma distância que, no entanto, só existe porque essas pessoas estão unidas pelo teatro. Naquele tempo da peça, instaura-se um espaço em que ritmos diferentes coexistem, em que um espectador como eu (que vive no tempo da espera, mas sempre atento ao tempo rápido da crise mundial e afetado por ele) consegue estabelecer um viver junto – ou aderir ao viver junto da comunidade do teatro – que não invalida a idiorritmia. Essa comunidade repousa na possibilidade da falha, na precariedade da presença mediada pelo digital, e essa possibilidade é potencializada pelo recurso ao drama moderno, que presentifica todos os acontecimentos.

Uma das características das *lives* teatrais, como já mencionamos, é uma ritualização curiosa do momento pós-encenação. Os atores abandonam a figura dramática, surgem mais um ou dois quadrados (o diretor, o autor, o produtor etc.), e a peça começa a ser comentada. Muitas vezes, alguns espectadores – principalmente professores de letras ou teatro, que costumam combinar com alunos de assistir às peças – também aparecem para comentar. Mas há algo estranho: nesse momento, a comunidade fundada na simples presença ao mesmo tempo e no mesmo espaço (virtual) – a estranha sensação de vivermos

juntos, mas numa *comunidade da distância* – se desfaz. Estamos novamente numa heterorritmia, em um tempo cujo ritmo é ditado pela interpelação.⁷

No entanto, por instantes, o dispositivo do teatro digital permite essa espécie de utopia em meio ao conflito entre o tempo da crise e o tempo da espera, o tempo do acontecimento e o tempo da intimidade, entre viver junto e viver só. Termino com a descrição de Barthes de sua utopia: “Viver-Junto: talvez somente para enfrentar juntos a tristeza do anoitecer. Sermos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quando a noite cai” (BARTHES, 2003a, p. 253). Neste momento de isolamento e incerteza, quando se teme que a noite caia, viver junto, mesmo que à distância, é mais necessário do que nunca.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.
- AUERBACH, Erich. *A novela no início do renascimento*: Itália e França. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BALBI, Clara. Peça ‘O Peso do Pássaro Morto’ mostra solidão de uma mulher silenciada, *Folha de S. Paulo*, 31 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/peca-o-peso-do-passaro-morto-mostra-solidao-de-uma-mulher-silenciada.shtml>. Acesso em: 19 out. 2020.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós, 2017.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CHARBEL, Filipe. Dia após dia após dia após dia, *Serrote*, ed. especial [Em quarentena], São Paulo: IMS, p. 113-131, jul. 2020.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Zahar, 2002 [1943, 1949], p. 176-224.

⁷ Uma experiência diferente é descrita por Patrick Pessoa (2020), ao comentar a peça *Onde estão as mãos esta noite?*: “um dos ganhos do ‘teatro no Zoom’ em tempos de quarentena é aumentar seu alcance e possíveis ressonâncias por meio da integração de um debate pós-peça não como algo acessório, mas sim como constitutivo da experiência proposta”. Embora aqui eu esteja valorizando as distâncias, não a proximidade interpretativa, concordo quando ele escreve: “me parece bizantina a discussão sobre se um teatro que não acontece ao vivo [...] seria ‘verdadeiramente teatro’”.

- NESTROVSKI, Arthur. Um filme sem imagens. In: *Tudo tem a ver*. São Paulo: Todavia, 2019, p. 265-293.
- PASTA JR., José Antônio Pasta. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2. ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 7-16.
- PESSOA, Patrick. O paradoxo da existência virtual (do teatro), *Questão de Crítica*, 9 jun. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/06/o-paradoxo-da-existencia-virtual-do-teatro/>. Acesso em: 6 out. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 7-26.
- ROSE, Reginald. *Twelve Angry Men*. Manuscrito. Disponível em: <https://fischersoph.files.wordpress.com/2010/09/12-angry-men-script.pdf>. Acesso em: 6 out. 2020.
- SANTANA, William Nunes de. No palco físico ou digital, a arte do teatro urge, *Itaú Cultural*, 29 jul. 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/palco-fisico-digital-arte-teatro-urge>. Acesso em: 19 out. 2020.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2. ed. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.